

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1), S. 61-73, auseinandersetzt, der insbesondere an seinem falschen Ausgangspunkt, nämlich dem angeblichen Widerspruch zwischen Hoffmanns Haydn- und Mozart-Kritik und seiner eigenen Kirchenmusik, krankt.

25) SzM, S. 218.

26) SzM, S. 229.

27) SzM, S. 230.

Wolfgang Dömling:

FRANZ LISZT UND B-A-C-H

Obwohl Liszt, wie die meisten Komponisten seiner Generation, mit der Musik Johann Sebastian Bachs schon früh vertraut wurde, hat sich bei ihm, anders als etwa bei Robert Schumann, nicht das entwickelt, was man als Bach-Bild bezeichnen könnte; und es gibt bei Liszt auch keine kontinuierliche kompositorische Auseinandersetzung mit der Musik Bachs (so wie dies etwa für seinen Umgang mit ungarischen Materialien zutrifft). Zu den bedeutendsten Klavierkompositionen Liszts aber gehören zwei Werke, die sich äußerst intensiv mit Bach auseinandersetzen: "Präludium und Fuge über das Motiv b-a-c-h" von 1855 (2. Fassung 1870) und die "Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" von 1862.

1845 entstanden Schumanns "Sechs Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pianoforte mit Pedal" op. 60, ein entfernt sonatenartig angelegter Zyklus von Studien in Kontrapunkt und in Satztypen der Bach-Zeit. Ein Jahrzehnt später schreibt Liszt, in der Mitte seiner Weimarer Jahre, "Präludium und Fuge über das Motiv b-a-c-h" für Orgel bzw. für Klavier.

Liszts Komposition ist zweifellos als Antwort auf Schumanns Fugen sowie auf den Historismus in der Konzertpraxis und im musikalischen Schaffen überhaupt zu verstehen. Wenn ein Komponist eine Fuge über das Motiv b-a-c-h schreibt, so weiß er, daß dies einen besonderen Anspruch impliziert. B-a-c-h ist keine beliebige Intervallfolge, sondern ein durch den Traditionszusammenhang sozusagen geheiligtes Motiv. Eine Fuge über b-a-c-h schreiben, heißt Verehrung für den großen Johann Sebastian Bach zum Ausdruck zu bringen, auch das Bedürfnis nach historischer Legitimation, auch die Absicht, die eigenen kontrapunktischen Künste an denen des Thomaskantors zu messen.

Nun hat alte Musik, und zumal Polyphonie, Liszt niemals unter dem Aspekt des Stilvorbildes interessiert - er sprach einmal, im Zusammenhang mit der klassischen Vokalpolyphonie, respektlos als von der "alten ungesalzenen, ungepfefferten Wurst".

Über das Fugen-Finale der "Hammerklavier-Sonate" setzte Beethoven, wie entschuldigend, den Vermerk, "con alcune licenze"; Liszt aber, obgleich er schlicht mit "Fuga" überschreibt, erlaubt sich noch weit größere Freiheiten. Eine Übersicht über die Fuge zeigt, daß von ihren 210 Takten nur etwa 30, ein Siebtel also, tatsächlich den Charakter einer Fuge haben. Liszt schreibt keineswegs eine Fuge, wie sie dem Überlieferten - und um die Jahrhundertmitte als sakrosankt angesehenen - Regelkanon entspräche; eher könnte man sagen, Liszt gestalte seine "Fuga" als Assemblage aus verschiedenen Satztypen der Bachzeit und Liszts eigener Zeit.

Gerd Zacher hat in dem Liszt-Band der "Musik-Konzepte" eine Analyse des Stückes vorgelegt, die beweisen soll, wie sehr es doch eine Fuge ist¹. Ich glaube, daß diese Art Legitimation nicht nötig ist, und daß die Analyse etwas Wichtiges verfehlt. Mir scheint, als gälte für dieses Stück gerade die Umkehrung von Zachers Aufsatz-Titel: "Eine Fuge ist k e i n e Fuge ist k e i n e Fuge".

Liszts Verfahren ist extrem unhistorisch; aber es ist historistisch in einem radikalen Sinn: Das Vergangene wird nicht nachgeahmt, es wird auch nicht etwa als Ganzes in die Gegenwart geholt und in ein modernes Kleid gesteckt. Das Vergangene erscheint - gleichsam als habe die zeitliche Distanz eine Entsprechung in der strukturellen Isolierung - in Form einzelner Elemente.

Der kompositorische Ansatz in Liszts B-a-c-h-Stück ist nicht historisch und nicht stilistisch, sondern historistisch und strukturell.

Für strukturelle Zwecke wird die Intervallfolge b-a-c-h in verschiedener Weise ausgenutzt: 1. Motive und Figurationen sind, auch wo sie gar nicht thematisch wirken, mehr oder weniger variierte Ableitungen aus der Konstellation b-a-c-h. - 2. Das Motiv b-a-c-h tritt in einer Vielzahl von Harmonisierungen auf; die Komposition mutet fast an wie eine Studie, wie b-a-c-h harmonisiert werden kann. - 3. B und H als Anfangs- und Endton von b-a-c-h spielen eine wichtige Rolle für die Tonarten. Im Präludium wie in der Fuge treten die beiden Bereiche abwechselnd auf.

B-a-c-h ist für Liszt weder Symbol für den Bachstil noch erlegt es ein historisches Obligo auf; b-a-c-h ist ein Material mit einer bestimmten Intervallstruktur, das für Liszts kompositorische Zwecke vielversprechend war. B-a-c-h ist ein Material mit einem Maximum an Ordnung der Intervallbeziehungen.

Das Historische begegnet in Gestalt von Anspielungen: Anfang einer Fuge und einer Doppelfuge, Concerto, Toccata. Das Stück selbst ist gänzlich unhistorisch; unhistorisch sind auch die Klänge, die Klangfolgen, ist die tonale Anlage. Als Studie über eine bestimmte Kombination von Intervallen, vor allem von Halbtönen, erinnert die Komposition viel deutlicher etwa an Liszts Klavierkonzerte als an ein historisches Vorbild, und auch das Verfahren, aus möglichst geringem Material möglichst viele Charaktere zu gestalten, ist hier wie dort dasselbe.

*

"Die wahre Tradition ist nicht Zeuge einer abgeschlossenen Vergangenheit; sie ist eine lebendige Kraft, welche die Gegenwart anregt und belehrt. In dieser Hinsicht ist das paradoxe Wort wahr, daß alles, was nicht Tradition ist, Plagiat ist. Weit davon entfernt, die Nachahmung des Gewesenen zu bedeuten, setzt die Tradition die Realität des Dauernden voraus. ... Man ersetzt eine Methode durch eine andere: man knüpft an eine Tradition an, um etwas Neues zu machen. Die Tradition sichert auf solche Weise die Kontinuität des Schöpferischen".

Diese Sätze hat nicht Liszt geschrieben, sondern Strawinsky in seiner "Poétique musicale"². Aber sie kennzeichnen auch Liszts Einstellung zum Überlieferten; auch er ist nicht an Nachahmungen interessiert, an Stilübungen, sondern daran, die Tradition als Anstoß zu begreifen, um Neues zu machen. Der Akt der Umformung ist das, worauf es ankommt.

Ein universaler Kunstbegriff, wie er sich für Liszt im Paris der 1830er Jahre konstituierte, bot die Voraussetzung für einen solchen schöpferischen Historismus: eine 'Welt der Kunst', die sich in ihrer ganzen Breite und Vielfalt und auch in der Tiefenperspektive der Geschichte "dem staunenden Auge offenbarte" (wie es in einem Brief

Liszts an Berlioz 1839 heißt), war für Liszt damals schon eine Motivation, sich diesen überlieferten Reichtum einzuverleiben, ihn für seine eigene ästhetische Gegenwart umzugestalten. Und so ist die Haltung, die Liszt in der Weimarer Zeit den 'klassischen' Formen Symphonie, Sonate, Konzert gegenüber einnimmt – und nicht anders verfährt er, wie das B-a-c-h-Stück zeigt, mit historischen Modellen –, nur konsequent: keine Rekonstruktion, keine Nachahmung, sondern Neugestaltung. Liszt lebte zwar in Weimar, und die sozusagen körperliche Berührung mit der Tradition der klassischen deutschen Literatur war für ihn ein starker Anreiz gewesen; aber es ist offenkundig, daß er die Tradition für etwas anderes brauchte, als es den konservativen Tendenzen des "Musenhofs" entsprach. Auch in Weimar blieb Liszt sich treu: er blieb der französische Komponist, den die universalistische religiöse Romantik der 1830er Jahre geprägt hatte, aufgeschlossen allem Neuen, und mit einem entschiedenen Willen, die Tradition nicht bloß zu respektieren.

Was in Deutschland, und zwar in negativem Sinn, mit "Eklektizismus" etikettiert wurde, die Mischung von Stilen, war im Paris des 19. Jahrhunderts eine künstlerische Einstellung, die Weltläufigkeit bedeutete, Kosmopolitismus. Auch Meyerbeer wurde, von Robert Schumann, der Nichtoriginalität geziehen, der Stilllosigkeit. Der Gedanke, daß die Vielfalt der musikalischen Erscheinungen ein Reservoir bilde, aus dem man schöpfen könne, war dem konservativen Deutschland im Grunde immer fremd.

Der Begriff 'Welt der Kunst' – es ist der Name der Zeitschrift, die in St. Petersburg um 1900 das Forum der künstlerischen Avantgarde bildete – ist in gewisser Weise auch für das Paris der 1830er Jahre charakteristisch. Kosmopolitismus, universalistischer Kunstbegriff, historistischer Eklektizismus finden sich dort wie hier, und Liszt wie Strawinsky ziehen aus dieser Situation ähnliche Konsequenzen: Das Tradierte, das aus räumlicher und zeitlicher Distanz Herangeholte wird dazu benutzt, Neues zu gestalten.

Als Auseinandersetzung mit der Musik Bachs eröffnet Liszts B-a-c-h-Komposition (Entsprechendes gilt für die "Weinen, Klagen-Variationen"), gerade weil sie in so rücksichtsloser Entschiedenheit das Eigene hervortreten läßt, eine neue Dimension in der Rezeption: Liszt entdeckt – als erster, wie mir scheint – in Bachs Musik den Reichtum der Harmonik und der strukturbildenden Beziehungen von Intervallfolgen. Verglichen mit den Einstellungen des Historisch-Imitativen oder des Suchens nach Werten der "Poesie" im Alten ist dieser Ansatz Liszts mehr in die Zukunft gerichtet: Man denke nur einerseits an die Musik Max Regers, die, trotz einer hypertrophen Kontrapunktik, vor allem die Apotheose des Harmonikers Bach feiert, andererseits an die Bach-Auffassung der 1920er Jahre, die, geleitet von ihren eigenen musikalischen Vorstellungen, die Einheitlichkeit struktureller Momente hervorhob.

Anmerkungen

- 1) G. Zacher, Eine Fuge ist eine Fuge ist eine Fuge. Liszts B-A-C-H-Komposition für Orgel, in: Musik-Konzepte 12, Franz Liszt, München 1980.
- 2) Igor Strawinsky, Musikalische Poetik, in: Schriften und Gespräche I, Mainz, London, New York, Tokyo 1983, S. 207f.